

destino del poeta: la consecución de un poema memorable, acaso un solo verso. Con los poemas de Mario Camelo me ocurre un poco eso (hablo en primera persona porque otros lectores pueden no estar de acuerdo, y acá nadamos en el gusto literario a secas y en una memoria individual) y, por ejemplo, lo he sentido también con las obras poéticas de dos paisanos míos: Antonio Claros y Antonio Cillóniz<sup>2</sup>. En ese sentido es que noto en la poesía de Camelo una propensión a recordarnos siempre la noción de poeta ligado a la comunidad y poseedor de una función específica:



Poeta: aquí yace un pueblo (de  
[mieles y palabras])  
Que parlamenta con su Dios.  
[pág. 30]

Si Dios duerme aquí, qué  
[palabras de saludo]  
Para su despertar, qué mapas,  
[qué astrolabio,  
¿Qué aguas de nuestros sueños  
[proponerle?  
[pág. 32]

Escúchame,  
Yo te conjuro:  
Mi palabra  
es palabra de poder.  
[pág. 99]

Esta certeza de una voz atada a su destino —y que se sabe también la historia de los otros—, se expresa en las sucesivas pérdidas de fe en los alcances de su acción: “¡Ah! cuánto

presumí de los poderes de la escritura, / ¡Cuánto presumí de los poderes de la palabra!” (pág. 44); “Y el humo un ornamento de plata, / Instante en que todo nace y todo desaparece / Entre los escombros del lenguaje” (pág. 50). Oscilación también bíblica, por cierto, y en cuya raíz se atesora una promesa de revelación y una advertencia: “Me dices que en el país el fango / Ha penetrado en las ruinas y desalojado los moradores, / Que inquietantes juegos verbales provocan hinchazones y epidemias” (pág. 57). Conciencia de la fragilidad del protagonista ante el lenguaje aceptado ya como un mundo<sup>3</sup>. Conciencia excesiva (añadiré) por parte del autor. Pero la construcción de ese mundo se ha producido, por más que exista el augurio de otra presencia: “En la zona diáfana, en una de esas ventanas del tiempo / Donde discurre una lengua desconocida” (pág. 81). Por un pedazo de esa evidencia viven todos los poetas. De esa esperanza, quizá, en el reino de lo imposible: el único que se deja nombrar. Pero en poesía no sólo de nombres vivimos sino decididamente de un hálito, un cascabeleo, una codicia que nos exige y se basta.

EDGAR O'HARA  
Universidad de Washington  
(Seattle)

1. Cf. Rolando Cárdenas, *Obra completa* (edición y prólogo de Ramón Díaz Eterovic), Santiago de Chile, La Gota Pura, 1994, pág. 194.
2. Cf. Antonio Claros, *Comedia de las imágenes* (1962-1986), Lima, Colmillo Blanco, 1989 y Antonio Cillóniz, *La constancia del tiempo* (Poesía 1965-1992), Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1992. Ambos tienen dos poéticas distintas: Claros, muy cerca del canto lírico, las imágenes sueltas; Cillóniz, más pegado al realismo poético, digamos, o a una poesía de la cotidianidad.
3. De ahí también que asistamos, debido a las dudas, a la continua invocación de su herramienta: “Incurro en error / Si extendiendo la palabra / Hacia este intento de hermandad, / ¿De fuerza concurrente / Hacia mi menguado poder?” (pág. 67); “Mi palabra duerme contra un árbol caído...” (pág. 70); “La palabra a paso de niño gangrenado / Nos inicia

en los presagios del día...” (pág. 72); “Frente a esta afiebrada provocación / Constató que la palabra no alcanza a esa extremidad migratoria / A lo que todo confluye” (pág. 73); “No poseo sino incompletas palabras...” (pág. 76); “En la casa cada palabra es un cisma...” (pág. 80); “Has buscado / Descuajar la lengua / Para privarme de la fuerte palabra / Que vive / En mi corazón” (pág. 98); “¿Y si una vez me llama / Y no la oyen mis palabras: / Quedará abierta / O cerrada / La puerta de la tierra?” (pág. 124).

## Recintos de la maravilla

### Carta imaginaria

Giovanni Quessep (prólogo del autor)  
El Áncora Editores, Bogotá, 1998,  
54 págs.

Hay dos poemas archiconocidos de Giovanni Quessep, que sus devotos lectores se saben de memoria. El primero es *Canto del extranjero*, del libro de título homónimo. El otro pertenece a *Duración y leyenda*, y lo citaré específicamente de la primera reunión general de su obra, porque ahí se evidencia más todavía el contraste al que deseo referirme<sup>1</sup>.

Acuérdate muchacha  
Que estás en un lugar de  
[Suramérica]  
No estamos en Verona  
No sentirás el canto de la  
[alondra]  
Los inventos de Shakespeare  
No son para Mauricio  
[Babilonia]  
Cumple tu historia  
[suramericana]  
Espérame desnuda  
Entre los alacranes  
Y olvídate y no olvides  
Que el tiempo colecciona  
[mariposas]

El título: *La alondra y los alacranes*. ¿Cómo se produjo, digamos, este poema en la obra de Quessep? Se trata, a todas luces, de un texto muy bello pero al mismo tiempo ajeno al



decir central del poeta, a su retórica, a sus acostumbradas palabras. Para explicarme, debo echar mano de los conceptos de 'poesía social' y 'poesía pura', que para nuestro daño plagaron cierta crítica literaria de las décadas de los sesenta y los setenta. En verdad, la llamada *poesía social* no es más que una hija putativa del realismo burgués (su narrativa) del siglo XIX. Por su lado, la *poesía pura* tiene antecedentes majestuosos, para decirlo con bombos y platillos. Basta citar a Mallarmé y a Paul Valéry, para hacernos una idea. Sin embargo, sin salirnos de los franceses, el padre poético de ambos se llamaría Baudelaire y la casa en que viven todos tiene también un nombre: el simbolismo. Pero a la hora de la verdad, cuando repican las campanas del silencio, tanta diferencia muere en la práctica verbal, en la orilla de las múltiples sorpresas, en el poema.



La obra de Quessep no necesita presentación de ningún tipo. Pero una pregunta chismosa no vendría mal: ¿cuál sería la relación que existe entre *La alondra y los alacranes* y los poemas de este libro titulado *Carta imaginaria*? La respuesta inmediata sería: Giovanni Quessep los escribió, y chao pescao. Pero interesa muchísimo (al menos al lector que escribe estas líneas) explorar algunas tangentes. Si cada poema tiene aspiraciones escondidas, bien podemos afirmar que *Canto del extranje-*

*ro* y *La alondra y los alacranes* se desligan de sus contextos para independizarse de manera genial<sup>2</sup>. Esa autonomía dice mucho de ambos poemas, aunque sabemos que *Canto del extranjero* se enlaza, sin duda alguna, con el centro del decir del poeta, con su expresión más propia, mientras que *La alondra y los alacranes* semeja un gesto lingüístico surgido de milagro. Es decir, que en el canon de Quessep no nos sorprendería la continuación de una visión poética ligada a una concepción idealista de la realidad y las palabras, y en ese sentido *Canto del extranjero* es una construcción verbal que se desplaza del centro y vuelve una y otra vez a tocarlo. El otro poema, por su parte, apunta a realidades diversas. La primera, una novela colombiana clásica: *Cien años de soledad*. La segunda, una hipótesis cultural: los dos mundos que en apariencia pertenecen a un mismo eje, se diversificarían en cuanto a la intención, de socavar una poética y encaminarla hacia otras expectativas. *La alondra y los alacranes*, me parece, fue el espía, el agitador oficial (bien adentro del verbo de Quessep). Pero tal seducción no prosperó en esta obra y por lo tanto se impuso a fondo el distanciamiento de lo real, para decirlo con palabras del prólogo de *Carta imaginaria*. Tengo para mí que los treinta y pico poemas de este libro intentan, como ningún otro de su autor, apoderarse de la magia desconocida que da origen a las palabras de Quessep, recapturar ese territorio de la fantasía<sup>3</sup>. Apoderamiento metafórico, claro está; vale decir: el registro consciente de los diferentes conjuros. Y sus argumentos son, a fin de cuentas, imágenes, pues el recinto de la verdad es el alma y los ojos ya se empeñan en separarse de lo inmediato: "cristal mágico", "castillo interior", "místico tapiz", "rumor del hilo sagrado", "escritura divina" (prólogo, págs. 11-12). Ésta es una poesía autogestionaria: se alimenta o se explica por la obra. No es un defecto, sino una constatación. Pero un exceso de enigma (y también de ángeles, págs. 16, 27, 32, 37; dioses,

págs. 16, 17, 21; hadas, pág. 21) y demás (esa *pátina*, invisible por lo general, del oro; y asimismo la *maravilla*, el *encantamiento* y el *alma*) atentan ahora contra una frescura que solíamos hallar en los primeros libros de Quessep<sup>4</sup>. Son, claro que sí, talismanes de esta poética; pero la pregunta es cómo renovarlos, cómo acusar el recibo de los años, cómo no sentirse abandonado por aquello que siempre nos visitaba, ¿verdad? Aquí, en *Carta imaginaria*, el espacio (sea una imagen para la página en blanco) es fundamental aunque obsesivo y, finalmente, un tópico revisitado hasta el cansancio. El ejemplo más cercano (a lo físico) es el jardín: "...la música rueda / por el jardín" (pág. 17); "no dejes que destruya tu jardín" (pág. 20); "senderos / del jardín escondido" (pág. 25); "algo quema los jardines" (pág. 30); "y canta a su jardín más extasiado y leve" (pág. 35); "Dime, dios pequeño del jardín..." (pág. 39); "somos duelo, / jardín que el polvo sella" (pág. 42); "de los jardines que había / sólo hay nombres y un cantar" (pág. 45). Así el prodigio interior (cuyo emblema es el jardín: pensemos nada más en el cuento que Rodó intercala en su *Ariel*) tiende a ser natural y llamarse fruto:

*Absorto, el mediodía,  
y a través de jardines desolados,  
deja caer el grave  
silencio de los pájaros.*

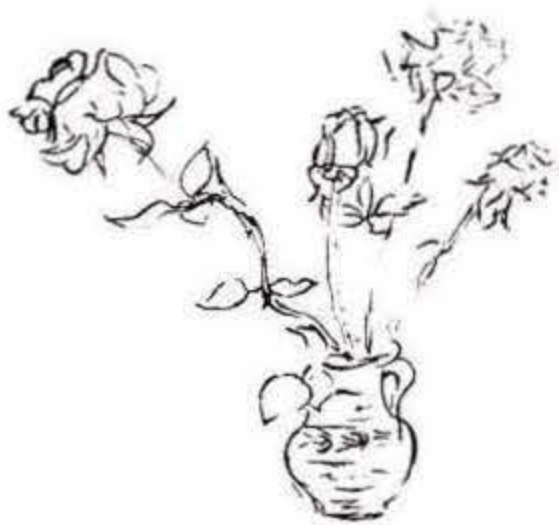
*Luz de juicio final, la vida dura  
lo que la leve sombra  
[del naranjo.  
[La sombra del naranjo, pág. 28]*

*Sola en la luz, la vara de jazmín  
[en su mano.  
El mediodía, júbilo que pende  
[de la rama.  
Me acerco, y un color me es  
[abismo; en su aire,  
en su brasa, impasible, perfecta,  
[la manzana.  
[Mediodía en el jardín, pág. 50]*

La poesía surge, pues, como una manzana o la sombra de un naranjo. Pero en la mayoría de los casos el



espacio es cultural y deviene centro de la convocatoria, como ocurre en el poema final (que da título al libro): "Y había la mañana, el mediodía, / los jardines de piedra [...] y la madera / no es sino puente de un jardín en sombra [...] Itaca fue un jardín, y hoy sólo escucho / cantar a las serpientes..." (págs. 52-54). El jardín como terreno encantado presenta sus variantes: *huerto* (págs. 13, 16, 24, 32, 42), *prado y pradera* (págs. 14, 15, 48, 53), *reino* (págs. 16, 33, 34), *claro bosque* (pág. 16), *torre* (págs. 15, 17, 18, 26, 27, 34, 42, 52), *alcázar* (pág. 25), *isla* (págs. 29, 33, 53, 54), *patio y casa* (págs. 30, 32), *paraíso-edén* (págs. 19, 44). Pero este recinto cultural tiene límites muy estrictos. Borges es uno de ellos, sin duda. Y el decir de Georgie asoma como las orejas del cervatillo en la foresta:



*Sabia monotonía del arte y el  
[destino,  
soñar el mismo sueño e hilar el  
[mismo hilo.  
La luna que arde en el celeste  
[brasero  
fue un verso de Pitágoras y un  
[ánfora de vino.  
[Del arte y el destino / Un verso  
de Pitágoras, pág. 19]*

*...del jardín escondido. No le  
[cuentas  
que hablé en sueños de tigres y  
[de pájaros,  
que vi el purgatorio en mi  
[desvelo...  
[Razón para la reina, pág. 25]*

*En sueños invocó su Nombre el  
[Caballero,  
y vio en sueños el Blanco Libro  
[de la agonía.*

*Al despertar, no hallaba el sol  
[de Alejandría,  
y confundió sus manos con el  
[libro postrero.*

*Leyó entonces su fábula y otras  
[fábulas, sus  
vigilias le enseñaron que nada es  
[verdadero,  
ni la tiniebla de oro donde viera  
[a Jesús,  
ni el escudo de plata que dejó  
[ciego a Homero.  
[Apócrifo alejandrino, pág. 43]*

Estas incursiones en la retórica del viejo y ciego poeta sudamericano, para decirlo sin tapujos, no aportan ningún resplandor a la palabra de Quessep; todo lo contrario. Y como no hay parodia en estos versos (ni puede haberla), tampoco hallaremos una especie de careo verbal (imposible con el maestro argentino). Entonces, ¿para qué? El asunto es más complejo y tiene que ver con los bordes, las fronteras, los límites de una poesía que sabe que está limando su imaginación, la morada de muchas y aéreas osadías. Digamos que la voz poética se halla en uno de esos refugios compartidos por quienes escalan montañas y sienten que el aire se rarifica si se nombra. De ahí, entonces, el anhelo de una resurrección simbolizada por dos elementos ligados al revivir: la primavera y los pájaros. Ambos constituyen esa sutil esperanza de seguir volando (en lo inédito: que pudiera ser dicho de otra forma) y una regeneración de la tierra que ha visto crecer tantas palabras<sup>5</sup>.

Giovanni Quessep lo intuye. En todo caso *Carta imaginaria* delata semejante anhelo y aguardaría una respuesta que provenga, pues, de lo inalcanzable; de aquel lugar donde las voces secretas visitan todas las casas y conocen sus jardines. No otra función cumpliría el epígrafe del libro: *A la poesía*, de Fernando Charry Lara. En esos cuatro versos se resume el desafío de Quessep: "Tú sola, lunar y solas, astro fugitivo, / Contemplas perder al hombre su batalla. / Mas tú sola, secreta amante, / Puedes compensarle se derrota con

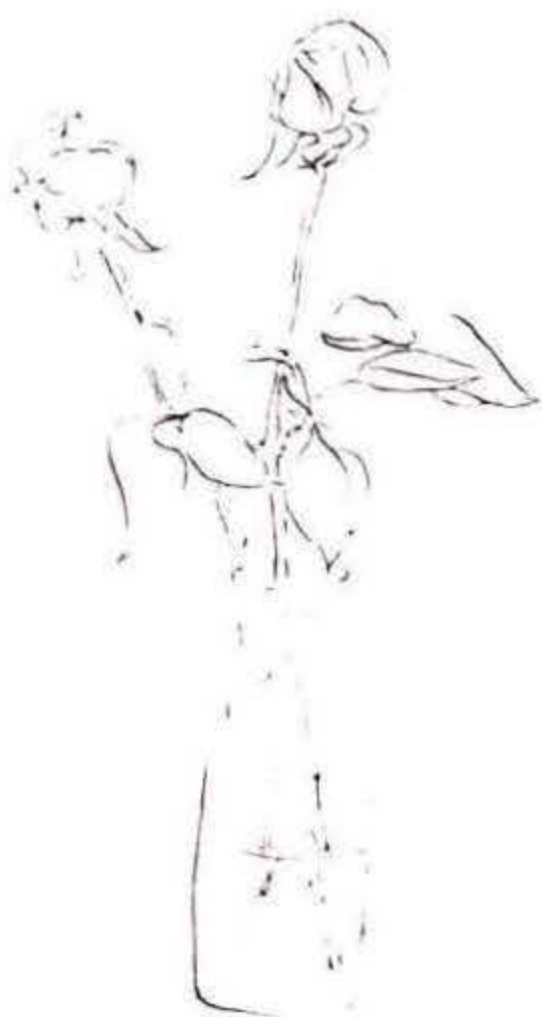
tu delirio". Y Quessep sabe muy bien que los delirios, en poesía, jamás se inducen.

EDGAR O'HARA  
Universidad de Washington  
(Seattle)

1. Cf. *Poesía*, Bogotá, Carlos Valencia editores, 1980, pág. 42. Todas las citas de otros libros que no sean *Carta imaginaria* provendrán de esta sola fuente.
2. Recordemos sus primeras estrofas: "Penumbra del castillo por el sueño / Torre de Claudia aléjame la ausencia / Penumbra del amor en sombra de agua / Blancura lenta // Dime el secreto de tu voz oculta / La fábula que tejes y destejes / Dormida apenas por la voz del hada / Blanca Penélope // Cómo entrar a tu reino si has cerrado / La puerta del jardín y te vigilas / En tu noche se pierde el extranjero / Blancura de isla..." (pág. 82).
3. En *Poesía* podemos rastrear dos marcas que provienen de la gran poética del XIX y que poco a poco, en la obra de Quessep, empiezan a tomar el escenario: el azul y el alma. Veámoslas. En *El ser no es una fábula*: "Azul. Vora ces / pájaros en la sombra..." (*Mar y nombres*, pág. 13); "¿Se pierde alma / en el otoño?" (*La soledad es tuya*, pág. 21). En *Duración y leyenda*: "Tal vez somos la sombra de ese azul en su mano" (*Poema para recordar a Alicia en el espejo*, pág. 37). En *Canto del extranjero*: "Antigua sombra que la luna / Conduce entre azules amargos [...] Viola de polvo azul tan quieto..." (*A la entrada del reino*, pág. 61); "No sé qué soledades / florecen en tu alma" (*Madrigal*, pág. 63); "Desvelado en las noches / Donde pierdo mi alma..." (*Nocturno*, pág. 64); "Si supiera qué cielo / perdido hay en mi alma [...] Si llegarais al alma / como lejanas voces, / cielo de ayer, albas azules..." (*Cielo de ayer*, pág. 69); "...oh tú que descendiste por las calles de nieve / y escribes en mi alma una historia cantable [...] nombrada para siempre, cuando mi alma / se extravía [...] Violeta, amiga mía, en la tiniebla azul, / enlutada de un tiempo mágico que no vuelve" (*A la sombra de Violeta*, págs. 70-73); "Vendrán por mi alma y hablan..." (*El otro encanto*, pág. 75); "Para que me digas tu nombre / Donde la azul rosa termina..." (*Nocturno*, pág. 76); "Dadle una hoja de cedro / De rumoroso azul..." (*Elegía*, pág. 78); "Si me ausento de ti esa perdida música de algún azul..." (*Como país extraño*, pág. 79); "El insomne sabe la historia / Del otro azul de la desdicha..." (*Lectura de Omar Khayyam*, pág. 80); "Todavía mi alma / percibe tu rumor entre las hojas [...]"



como las alas, que desplegadas, guardan la sombra de un azul que ya no existe." (*Sol en pétalo gris*, pág. 81); "Sombra de algún azul de quien te sigue. Manos y labios [...] Torre de Claudia alejale el olvido. Blancura azul la hora de la muerte..." (*Canto del extranjero*, págs. 84-85); "...alguien te dice para siempre. Maravillas que hacen el alma. Y aun mi corazón entre las flores. Así un azul por el abismo..." (*Epitafio*, pág. 86).



En *Madrigales de vida y muerte*: "...ahora nadie me conoce, / todos se alejan de mi alma" (*Quiero apenas una canción*, pág. 93); "Ay de quien hace su alma de esas hojas, / y de esas hojas hace sus quimeras" (*Me pierde la canción que me desvela*, pág. 95); "Callar es bello, a veces, / en la desdicha, cuando el alma / reconoce sus flores [...] como un ala que se abre / desde el azul profundo de sus flores [...] Dime, ¿qué azul me guardará en tu cuerpo..." (*Callar es bello*, págs. 96-97); "...ni la viola de mi alma" (*En el jardín profundo*, pág. 98); "...abra sus pétalos oscuros / para que vean otro azul mis ojos [...] pero mi alma ya sabe / de la orilla esperada [...] tal vez mi alma / se olvide para siempre..." (*Nocturno y madrigal*, págs. 99-100); "...fabuladora de mi alma" (*Tornas aún del sortilegio*, pág. 103); "Yo anduve tras el sueño, / enajenado por mi alma [...] Ahora solo tengo / tu secreta ilusión inalcanzable, / oh azul hoja de otoño" (*Desde al alba nocturna*, pág. 105); "Solo, a veces, presiento / que a los cielos del alma..." (*En soledad escrito*, pág. 107); "Ay del cielo en mi alma [...] Acércate a mi alma / por los rumores..." (*Madrigal de la luna*, págs. 108-109); "Felicidad en ruinas / Lo que ha visto mi alma en el encanto..."

(*Amara yo el olvido*, pág. 110); "...las almas que eran blanco / nocturno de esta luna [...] Desdicha de ese polvo / que cae sobre el alma" (*Desdicha de los sueños*, pág. 111); "¿Dónde / quedó aquella alma o pétalo / de mi demonio, rosa que conoces?" (*El embeleso de la muerte*, pág. 112); "Violeta, lo que canto / no tendría el color de la desgracia / ni mi alma escucharía las hojas de lo blanco [...] tal vez mi corazón / sería pétalo azul, silente viola" (*Aún amara en sueños*, pág. 113); "¿No es ésta la desdicha, / hacer del alma un sueño / como a esas reinas de la muerte, blancas, / que sólo guardan sombras, azules de otra luna?" (*Azules de otra luna*, pág. 114); "...donde ahora es pasión y amor tu alma" (*Escrito para ti, en tu nombre*, pág. 117); "...en la noche de mi alma canta [...] no sé qué azul de otra palabra / me quiere dar su pétalo o su luna [...] Mi vida es esto y nada más, / era una vez, érase mi alma" (*El que no ha de contar su fábula*, págs. 118-119); "Ah de tu alma, nadie te responde / en el otoño" (*No vuelvas a tu reino*, pág. 120). En *Preludios*: "Nada tiene ese azul / para darte la dicha [...] nada tiene ese azul y nada encuentras / si no es un cuerpo abandonado en las nubes" (*Elegía*, pág. 127); "La hoja seca se mueve / de nuestras manos / a nuestra alma" (*En su ala profunda*, pág. 128); "...donde vuela la alondra que hace al alma" (*Lo que dejó la nieve*, pág. 131); "...tocan tus ojos y te han hecho mirar / el azul de una calle perdida" (*El azul de una calle perdida*, pág. 132); "El alma sueña / lo que no hallamos y hace de ello un canto [...] reflejas su jardín y el otro, llama / que en el azul no ha de ser la ceniza [...] por ese patio o cielo que hay de alma a alma [...] Venecia nos amaba, y a ti, colmándote de flores, / te dio ese azul del mar / que presiente el jardín de la desdicha" (*Preludio para una elegía*, págs. 133-134); "...te persigue el azul nocturno / que hace mi canto [...] entrabas al bosque perpetuo / dándome el alma" (*Azul nocturno*, pág. 135); "Sólo días fugaces en la tierra estuviste, / en el oscuro azul, haciendo que la dicha / volara en nuestras almas [...] de un cuerpo bello dócil a los labios y el alma" (*La culpa*, pág. 137); "Siquiera hay una música que me ama, / y existo para alguien, para un azul o reino solitario" (*Alguien me nombra*, pág. 139); "En el huerto, donde los pájaros son el alma..." (*Aventurarse en el pasado*, pág. 141); "¿no existo acaso por tu música / perdida calle del alma?" (*La noche del cielo*, pág. 143); "para hacerte a la música de los azules más distantes, / para que al fin tu alma / tenga confianza en la muerte" (*Para hacerte a la música*, pág. 144); "¿acaso has visto / a la que amó

mi alma [...] Ante la rosa azul del paraíso / mis ojos quedan para siempre abiertos" (*Presencia dichosa*, pág. 145); "un resplandor de flores me persigue, / pero mi alma no encuentra lo dorado del cielo" (*Primera maravilla*, pág. 146).

4. El brillo áureo: "un relámpago / anuda entre tú y yo su cuerda de oro" (pág. 13); "la sombra de oro que dejó el Minotauro" (pág. 14); "la luna baja / llenándote de oro" (pág. 17); "las fábulas nos hablan de una trampa de oro" (pág. 20); "¿Qué fue de la quilla de oro?" (pág. 34); "la rama de mirto fue un hilo de oro y grana" (pág. 39); "¿Quién va por la tiniebla sin la rama dorada?" (pág. 40); "la tiniebla de oro..." (pág. 43); "...cristal / ebrio de oro y oscuro vino" (pág. 47); "Los almendros de oro polvoriento..." (pág. 51). Maravilla: "se extravió en la pradera de las maravillas" (pág. 14); "el reloj dé una hora de oscura maravilla" (pág. 26); "y era la noche el alba de las secretas maravillas" (pág. 29).



Encantamiento: "Terrible encantamiento / del cazador" (pág. 16); "perdido ya su encantamiento" (pág. 21); "por el viejo encantador / que habla del polvo y la nada" (pág. 34); "Pero traía ese encanto / que da la desventura..." (pág. 35); "es cosa de encantamiento" (pág. 46); "los viejos almendros del solar encantado" (pág. 47); "¿La manzana del templo, que hoy adoran mis labios, / no es la música de un antiguo encantamiento?" (pág. 49).

Alma: "¿Resistiría mi alma su luz pura?" (pág. 14); "¿El alma es sólo fábulas?" (pág. 23); "¿Qué alma no tiene manchas?" (pág. 24); "Acude por mi alma, que hay tanta sombra..." (pág. 36); "¿de quién el aleteo, / de quién la antigua música, su alma?" (pág. 39).



5. Primavera: "Y aún el mar, como una amarga primavera, / teje diamante..." (pág. 21); "O morir o soñar la primavera" (pág. 23); "Amarga Proserpina, / no me condenes por perder la primavera..." (pág. 24); "no sé de qué secreta primavera / te contaré en el alba sola y bella" (pág. 26); "Oh primavera, herida de la música / es ya la hora de cristal y hielo" (pág. 31); "Acude por mi alma, que hay tanta sombra y duelo / en esta primavera [...] florecida / por escuchar las músicas del cielo. / en otra primavera" (págs. 36-37); "Pasaron doce lunas por la arcilla encarnada, / y el rumor de esta noche no es de tu primavera" (pág. 41); "¿no os ofende / si nombro la primavera?" (pág. 46).

Pájaros: "...el leve / esqueleto de un pájaro [...] Pájaro, larga dicha / tendida como rama / que abre las estaciones [...] Pájaro, / no sabes que en la piedra te iluminas [...] En su vergel el leve / esqueleto de un pájaro" (págs. 15-17); "Oh poesía, pájaro prisionero en su canto [...] Padre, aparta de mí el cáliz de amargura / que me dan las palabras pájaro y laberinto" (pág. 19); "Sacerdotisa y triste, cantaba dulcemente / los salmos que entendieron los pájaros y el agua" (pág. 27); "los pájaros que cruzan el desierto / a posarse a tu lado" (pág. 32); "No sé por qué destino / de hierro vino el pájaro / con las alas quemadas" (pág. 35); "Es tarde —dijo el pájaro— y el alba no existe [...] Es tarde —dijo el pájaro— no sé en qué ayer del cielo / te buscaré, si ebrias mis alas de tu duelo / no te hallan en la más honda noche, en la más pura" (pág. 47); "Puedo ver la luna / que rodea a los pájaros" (pág. 52).

## Sobre don Ramón

### Tragedia de fantoches.

**Estudio del esperpento valleincliniano como invención de un lenguaje teatral**

Amalia Iriarte Núñez

Plaza y Janés, Bogotá, 1998, 193 págs.

El título de este libro es sugestivo y remite directamente a una estética artística cuyo reconocimiento y formulación teórica ha marcado una verdadera ruptura con escuelas de paradigma estructuralista. También, como lo señala el título, es un estudio que la profesora Amalia Iriarte realiza sobre la estética revolucionaria:

el esperpento, del escritor español Ramón del Valle-Inclán.

Retomando palabras de la autora, el objetivo que se propuso con el estudio fue "analizar como un hecho eminentemente escénico, como un fenómeno de ruptura y, simultáneamente, de reincorporación al lenguaje teatral del acervo de posibilidades que desde el Renacimiento, y en nombre de lo culto, Occidente había relegado: las diversas formas del teatro popular [...], señalar los vínculos del teatro esperpéntico con las vanguardias teatrales europeas que le son contemporáneas e incluso posteriores" (pág. 17); todo lo anterior le permite a Iriarte mostrar cómo el esperpento implicó una renovación del lenguaje teatral y, a su vez, pertenece a una vertiente de donde han surgido creadores como Francisco de Quevedo, Goya, el teatro de muñecos, entre otros.



Con este estudio, la profesora Iriarte explora la corriente de pensamiento que ha abierto nuevas sendas a la valoración del teatro de Valle Inclán y, por ende, a la comprensión de las formas artísticas que encuentran su inspiración en lo popular, y con las nuevas teatralidades que surgieron en Europa a comienzos del siglo XX. Esta valoración la desarrolla a través de una bibliografía no muy extensa, porque priman en el estudio los conceptos de la autora y su análisis de las piezas. También recorre el itinerario trazado por la crítica desfavorable al autor, desde el decenio de los años veinte, hasta su reconocimiento en el decenio de los sesen-

ta, del siglo XX. Esto le permite entrar en un diálogo con otros textos de manera argumentativa; le permite, así mismo, explicar diferentes puntos de vista sobre el esperpento y sacar sus propias conclusiones.

Es poco frecuente en los análisis sobre textos dramáticos encontrar que su autor tome en cuenta varios de los factores que componen una obra teatral, pero la profesora Iriarte, en su acercamiento a don Ramón, examina los elementos literarios y espectaculares de la puesta en escena, y los relaciona en un todo orgánico. Por esto tiene en cuenta el espacio escénico: luz, efectos sonoros, escenografía, entre otros; los personajes, la escritura teatral con su doble característica de diálogo y acotación, como concreción estética, como hecho ideológico de Valle-Inclán.

Para que no surjan dudas con la utilización de la palabra *ideológico*, componente del hecho estético, debo aclararla a partir de negaciones: el estudio no tiene relación con enfoques de tipo político o social, en los cuales se buscan connotaciones entre el teatro de Valle-Inclán e ideas políticas, con la época de Primo de Rivera, como rechazo al dictador, o con los problemas que el escritor debió enfrentar por la censura a sus obras. No tiene que ver el teatro brechtiano en el sentido que algunos le han dado, al relacionar premisas marxistas con el esperpento. La profesora Iriarte mantiene lo expresado en la introducción del libro de analizar el esperpento "como un hecho eminentemente escénico", como una "renovación del lenguaje teatral", como una dramaturgia que rechaza el realismo decimonónico, que logra "aniquilar los viejos géneros" (pág. 172), que rompe con lo literario y dramático oficial para significar una diferencia, para crear un nuevo canon.

Es sugestivo también el presente libro porque es escasa la bibliografía de autores colombianos interesados en otras series literarias en español u otros idiomas. Por tanto, el estudio se convierte en herramienta de consulta, no sólo para los estudiantes de literatura y de teatro, esto